GERTRUDE STEIN

PICASSO

◆

COLECCION ALBA
BUENOS AIRES

PICASSO

Pablo Picasso en 1921.

GERTRUDE STEIN

PICASSO

Traducido por

VIRGINIA CARDOSO

◆

EDITORIAL SCHAPIRE

CORRIENTES 1681 ☆ BUENOS AIRES

Adquiridos todos los derechos de esta obra
por la Editorial Schapire

Impreso en la Argentina
Printed in Argentine

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Copyright by Editorial Schapire, Buenos Aires.

PRÓLOGO

No escuchando sino nuestra propia voz de entusiasmo, llamamos al timbre. Eran las tres en punto de la tarde. Una tarde diferenciada, rosa, de París. Alberti y yo sabíamos bien dónde llamar, porque justo en la planta baja tenía el "marchand" de Picasso una galería de pintura moderna y con frecuencia, al ir mirando los Juan Gris, los Rousseau, los Matisse, nos habíamos dicho: "Ahí arriba vive Picasso". Picasso mismo nos abrió. Cuando aparece, hay una fosforescencia plata que viene de la grisura de su vida encanecida y de los tremendos ojos, fijos como clavos de acero. Volvió a deslumbrarnos su presencia fuera de lo común. Nos aceptó cariñosamente, bondadosamente. Siguió nuestros ojos que examinaban la habitación lujosa donde como toreros en paseíllo brillaban restallan-

do seis butacas y la preciosa piel nacarada de un Renoir. Luego, subimos a su taller.

No siempre pudo Picasso subir a un taller. Cuando llegó a París, después de sus primeros estudios pictóricos en Barcelona, el taller le acompañaba los pasos. Son las épocas del trabajo insistente arándose a sí mismo, arañando la pared para romperla e iluminar una ventana por donde lo inédito asoma al mundo. Es el genio que gira en su caracol laberíntico. Sale de él Picasso, combatiente, a las calles del arte, alumbrado de la gracia andaluza que le confiere haber nacido en Málaga el año 1881; y sin proponérselo, pintando solo, pero con la angustia vocacional y la insistente asiduidad, que será una de las características de su trabajo ininterrumpido, consigue que su época se tiña de azul, de rosa o gris, exactamente del color que él la ve. Hay ya una época picassiana. Hay un momento de la pintura que no podría ser explicado suprimiéndole. Hay unos reajustes de forma y color de tras de los cuales está la fosforescencia plateada de ese astuto sin par que se llama Pablo Picasso.

Pero Pablo Picasso es algo más que un nombre imprescindible en la historia de la pintura mo-

derna, y digo más, queriendo decir mejor. Pablo Picasso, hoy perdido en el silencio que la guerra extiende como un pañuelo lleno de lágrimas entre nosotros y los que se quedaron en la banda europea, es un hombre, mejor dicho, es un extraordinario hombre español. Muchas veces oímos discutir su origen natal, y cuando lanzábamos su lugar de nacimiento, los ojos de la gente desconfiaban. ¿Pablo Picasso español? Sí. Y tanto, que durante la guerra de España la médula de Pablo Picasso se estremeció en sus huesos. ¿Cómo no iba a oír él, que es todo sentido para la música universal, la voz de su sangre clamando en medio de la traición?

Jamás un hombre tan alejado de la patria volvió más rápidamente. Se le desgarraron las raíces, y cuando un día de 1936, frente a la tumba del poeta Apollinaire, punto anual de reunión de sus amigos, el poeta futurista italiano Marinetti tendió la mano al pintor Piccaso, el pintor español Pablo Picasso se la negó diciéndole: "¿Ha olvidado usted que mi país y el suyo están en guerra?" Y el ofendido español, bravo y terrible, le volvió las espaldas.

Después se quedó mirando a su patria y vió cómo ardía Guernica y quiso pintar un cuadro de

aquel horror, que anticipaba la visión futura de tantos otros, y con él entregó un millón de francos para los niños españoles. Luego, pasó el tiempo.

Ahora se murmura en telegramas lacónicos que el valiente pintor vive acorralado Dios sabe en qué lugar. Se cuenta que un día Otto Abetz, persona influyente en el París actual, antiguo amigo de pintores cuando merodeaba por cuenta ajena en el París de pre-guerra, fué a visitar a Picasso en ese taller 23, rue de la Bœtie, donde nosotros le conocimos. Saludos glaciales, ofrecimientos de mejorías de vida, que el pintor rechaza. Silencio. El intruso influyente, insiste, para romper el cristal de la indiferencia: "Maestro, muéstrenos sus mejores cosas". Picasso murmura algo en ese gracioso español con acento catalán que le regaló su juventud ardiente en un medio tan entusiasta y generoso como el "barceloní" de principio de siglo, y de pronto... De pronto, se levanta y saca de sus carpetas una excelente reproducción de su cuadro Guernica.

El personaje influyente quiere mirarlo con cierta despreocupación elegante: "¡Oh, maestro, efectivamente esto es de lo mejor de su obra!". Y el gran español, el gran europeo por lo tanto, le con-

El ciego. Aguafuerte, 1903.

testa rápidamente: "No, esto no lo he hecho yo, esto lo han hecho ustedes".

En medio de sus amigos, cuentan que quedó Picasso con su sien cruzada de triste y luminosa sombra gris, revolviéndose como un toro magnífico, defendiéndose quijotescamente la verdad, la belleza, los niños, los árboles, el arte, la luz, la esperanza.

MARIA TERESA LEON

CAPÍTULO I

La pintura del siglo XIX en Francia, fué hecha exclusivamente por los franceses. En el extranjero, la pintura no existía. En el siglo XX la pintura es hecha en Francia, pero por los españoles.

El siglo XIX exige la presencia del modelo. En el siglo XX es menester no mirar nunca el modelo.

Me acuerdo como si datase de ayer de aquel pasado, entre 1904 y 1908, en que la gente trataba de comprender los dibujos de Picasso.

Lo primero y más admirable que se puede decir de estos dibujos, es que los hacía maravillosamente como con modelo, sin tenerlo nunca.

Ahora los jóvenes no utilizan modelo. Todo cambia, pero no sin razón. El joven Picasso llega a París, a los diecinueve años, en octubre de 1900,[1]

(1) Picasso llega a París en octubre de 1900, y encuentra a sus compatriotas Sunyer, Nonells y Canals.

a un medio de pintores que habían aprovechado y profundizado todo lo que se puede ver observando. De Courbet a Seurat, habían mirado con sus propios ojos. La mirada de Seurat hasta comienza a temblar; Matisse también duda y se inquieta; no está ya seguro de su visión.

"La hora" ha llegado entonces para la aparición de Picasso que trae consigo no solamente la pintura española sino también el cubismo español, que es la vida cotidiana de España.

El padre de Picasso,[1] era profesor de dibujo. El niño "escribía" con la pintura como los otros escolares forman las letras. No aprendió; nació sabiendo dibujar, no dibujos pueriles, sino dibujos de pintor. No dibujaba cosas vistas, sino cosas expresadas. Este era su lenguaje y él era conversador.

Nació el 25 de octubre de 1881, en Málaga. Físicamente, Picasso se parece a su madre, cuyo apellido ha tomado; era pequeña, robusta, de cuerpo sólido, de tez morena, cabellos lacios y casi negros. El padre de Picasso era, según decía siempre su hijo, más bien de tipo nórdico: alto, pelirrojo, muy atrayente y con una manera muy inglesa de imponerse. Picasso estaba orgulloso de su padre. Este último se apellidaba Ruiz. Es común en España agregar al apellido del padre el de la madre: Picasso toma pues, el nombre de Pablo Picasso y Ruiz; pero Pablo Picasso es más eufónico y queda mejor a la vista sobre la tela. Casi en seguida, al comienzo de su vida de pintor, renuncia a Pablo Picasso y Ruiz, y firma Pablo Picasso.

(1) El padre de Picasso era de origen vasco.

El apellido, Picasso, es de origen italiano, de Génova probablemente, de donde la familia Picasso pasa a Palma de Mallorca. Los parientes de la madre del pintor eran orfebres de padres a hijos.

Picasso y su hermana menor, de quien hizo él a los quince años retratos al óleo bastante vigorosos y ejecutados con la maestría de un verdadero pintor, eran los únicos hijos de Blasco Ruiz y de María Picasso.

Llegado con su familia de La Coruña a Barcelona (tenía catorce años), Picasso cursó sus estudios en la capital catalana. Su padre fué allí profesor de la Escuela de Bellas Artes hasta el fin de su vida. Su madre[1] y su hermana viven allí todavía.

Picasso llega a París en octubre de 1900, y sal-

(1) La madre de Picasso murió en 1938.

vo raras y cortas visitas a España[1] no lo abandona ya.

A sus amigos los elige más bien entre los escritores que entre los pintores. ¿Con qué objeto tener pintores por amigos, cuando se es un pintor como él? Picasso tenía necesidad de un intercambio de ideas. Fué así, por otra parte, en todas las épocas de su vida. Con respecto a la pintura, había nacido sabiéndolo todo acerca de ella.

Picasso conoció íntimamente entonces a Max Jacob, casi en seguida a Guillaume Apollinaire y André Salmon, más tarde a mí misma y aún más tarde a Jean Cocteau. Recién mucho después a los surrealistas. Sus íntimos entre los pintores eran Braque y Derain; ambos tenían espíritu literario y de aquí la razón de su intimidad con Picasso.[2]

Las ideas literarias de un pintor, no tienen nada de común con las de un escritor. La personalidad o el egoísmo de uno o de otro difieren completamen-

(1) Temporadas de Picasso en España: dos viajes en 1901; en 1903, un año entero en España; luego en 1904, 1909, 1910.

(2) Picasso parecía un torero a quien escolta su cuadrilla, o mejor, parecía Napoleón seguido de cuatro enormes granaderos. Derain y Braque eran muy altos. Guillaume Apollinaire era alto, grueso y robusto, y Salmon no era pequeño. Pero Picasso era un jefe de pies a cabeza. ("Autobiografía de Alicia Toklas", por Gertrude Stein, N. R. F., pág. 78.)

te. Los pintores no se consideran más que como un reflejo de los objetos o de las figuras que han llevado a la tela; viven en la atmósfera de sus cuadros; es necesario, pues, que su pintura esté realizada. Un escritor se concibe existiendo por sí mismo, no vive en absoluto del reflejo de sus libros. Para escribir es necesario que su pensamiento haya creado ya.

Picasso, que era un hombre que se expresaba únicamente por la pintura, tenía, pues, necesidad de amigos escritores.

Desde su llegada a París, los pintores contemporáneos tuvieron poca influencia sobre él, pero todo lo que podía ver de un pasado próximo lo emocionaba poderosamente.

Dueño siempre de su instrumento, caracterízalo un incidente.

Había por entonces en París una escultora americana que quería exponer al mismo tiempo pintura y escultura en el Salón. Su escultura estaba fuera de concurso, y pide a Mlle. Alicia Toklas que le permita utilizar su nombre para firmar sus cuadros. Ésta accede. El cuadro aparece entonces en el catálogo bajo el nombre de Mlle. Toklas. La tarde del "vernissage", Picasso estaba conmigo. Le mostré el catálogo y le dije:

—Aquí esta Alicia Toklas, que no había pintado nunca y que tiene una tela aceptada en el Salón.

Picasso enrojeció:

—Es imposible —dijo—; ha debido pintar hace mucho en secreto.

—Nunca, se lo juro.

—No es posible —repetía—, no es posible. Un cuadro del Salón, es mala pintura. Pero así mismo, si alguno puede hacer del primer golpe un cuadro que se acepte en el Salón, entonces yo no comprendo nada de nada.

—Cálmese —le dije—. No. Alicia Toklas no ha pintado ese cuadro, ha prestado solamente su nombre...

Todavía un poco picado, Picasso repetía:

—Así y todo, es necesario saber alguna cosa para pintar un cuadro. Es necesario. Es necesario...

1901. Picasso, que había ido a pasar la Navidad a España, retorna a París. La pintura comienza a influenciarlo, sus amigos escritores le estimulan. ¿Podría yo decir que comienza a ser menos español?... Sí, por cierto; en cierta época, es completamente francés.

La pintura de Toulouse-Lautrec sobre todo, cosa curiosa, le interesa fuertemente. ¿Es quizás porque Lautrec también tenía su lado literario?

Quiero sobre todo llamar la atención sobre el don de Picasso. Este don es el de un dibujante y un pintor. Su carácter es también el de un dibujante y un pintor. Es un hombre que experimenta siempre una gran necesidad de renovación total. Su actividad necesita de un estímulo poderoso para responder a estas mutaciones.

Toda su vida fué así.

Después de la primera gran influencia francesa, vuelve a ser español; su temperamento retoma su ruta. De su corto viaje por allá (en 1902) nos trae la "época azul".

Le hiere la tristeza y la monotonía de los colores de España, más aún después de sus estancias en París. España, no lo olvidemos, no está coloreada como los demás países del Mediodía. Predominan el blanco, el negro, el oro y la plata; no hay rojos ni verdes. España, desde ese punto de vista, no es en absoluto un país meridional: es más bien oriental; las mujeres visten más de negro que de color; la tierra es seca y dorada; el cielo azul, negro o argentado; aún las noches estrelladas son más bien negras o de un azul muy profundo; el aire es ligero.

Me gusta mucho España.

Después de su tercera ausencia (1903), Picasso

nota aún más este contraste, pierde la influencia francesa que existía en su primera época Toulouse-Lautrec[1] y vuelve a su verdadero carácter, el carácter español.

1904. Picasso llega de nuevo a París y se instala en la calle Ravignan 13[2] que, aun cuando actualmente se llama plaza Emil-Goudeau, ha conservado todo su antiguo carácter. Tal cual la vi por primera vez, un carpintero trabajaba en la pequeña plazoleta; hasta los niños y las casas parecían ser los mismos. El edificio,[3] donde tanta gente habitaba, existe aún. Allí es donde se han desarrollado tantos sucesos importantes para la historia del arte del siglo XX.

Esta vez, Picasso se convierte en un verdadero habitante de París. Había traído consigo pinturas del período azul y también un pequeño paisaje de Barcelona.

La dureza y la realidad española le han for-

(1) Picasso, después de contemplar un cuadro de Toulouse-Lautrec, grita en un momento de audacia: "Así y todo, pinto mejor que él". (G. Stein, Op. cit.)

(2) En la calle Ravignan habitaron también Max Jacob, Van Dongen y Juan Gris. (G. Stein, Op. cit.)

(3) Si algún "Bateau-lavoir" merece sobre todos ser declarado monumento histórico, es el taller de Picasso. Es allí donde nació el cubismo. (Maurice Raynal, "Soirées de París")

zado a pintar esos cuadros azules, que son la base de lo que ejecutará en seguida.

En este nuevo contacto con París, Picasso comienza a sentir su influencia a través de su intimidad con Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon; esta diaria intimidad ameniza la solemnidad española de Picasso. Abandona la época azul, a la que sucede la época rosa o arlequín de 1905. Olvidando la tristeza española, va hacia la alegría a través de las cosas vistas y se abandona a la sentimentalidad francesa.

1905.[1] A los pintores siempre les ha gustado mucho el circo y aún ahora que los circos son reemplazados frecuentemente por el cine o por los clubs nocturnos, ellos recuerdan gustosamente a los arlequines. Todos se reunían por lo menos una vez por semana en el circo Medrano y allí se envanecían de su intimidad con los "clowns", los japoneses, las amazonas y los caballos. Estas relaciones hicieron de Picasso un parisién. En este marco se desarrolla el período rosa, que fué de una producción intensa.

La alegría de París da a Picasso una fecundidad inaudita. El número de telas que pintó entre 1904 y 1906 fué increíble. A tal punto, que un día en que

(1) En 1905, Picasso hizo un viaje a Holanda.

discutíamos Picasso y yo acerca de la fecha de sus cuadros, como le dijese que no creía posible que hubiera hecho todo eso en un año, me respondió:

—¡Olvida usted que éramos jóvenes, y hacíamos muchas cosas en un año!

Nuevamente Picasso abandona esta dulce poesía de Francia, este gusto por lo circense, como había abandonado la época azul, y fué en este momento que le conocí.[1]

El primer cuadro que tuvimos de él, era, por así decirlo, de la época rosa o arlequín: la "Niña con flores". Es quizás uno de los mejores de esta época plena de gracia, de finura y de delicadeza. Poco a poco, por lo demás, su dibujo se endurece, sus líneas se afirman, su color se hace más y más robusto. Ya no es un niño: es un hombre. Picasso hizo mi retrato en esta época.

¿Por qué quiso tener modelo justamente entonces? No lo sé, pero seguramente todo lo impulsaba a ello. Había abandonado totalmente la inspiración arlequín. El espíritu español resurgía y yo era americana. En cierto modo, América y España tienen puntos comunes.[1] ¿Es esta quizás la razón por la cual quiso que posara? Nos habíamos encontrado en lo del "marchand" de cuadros Clovis Sagot,[2] a quien habíamos comprado la "Niña con flores". Todo el invierno de 1906 he posado para Picasso; ochenta sesiones[3] y al final borró la cabeza. Dijo que no podía verme más y partió para España; era su primer viaje después de la época azul. A la vuelta pintó la cabeza sin verme, y me dió el cuadro. Estaba y continúo estando satisfecha de mi retrato. Para mí, soy yo. Es la única imagen mía que es siempre yo.[4]

Al mismo tiempo que mi retrato, Picasso comenzó a ejecutar personajes en colores casi monótonos. Se percibe todavía un poco de rosa, pero muchos más colores terrosos; los cuerpos rígidos,

(1) Picasso, en la época que Gertrude Stein lo encuentra, "era notablemente hermoso, y estaba iluminado como si llevase un halo". (G. Stein, Op. cit.)

(1) Los americanos son, como los españoles, abstractos y crueles. No son brutales sino crueles. No tienen con la tierra esa intimidad estrecha de casi todos los europeos. Su materialismo no es el materialismo del ser ni de la posesión, es el materialismo de la acción y de la abstracción. Así es también el cubismo español. (G. Stein, Op. cit.)

(2) Picasso hizo su retrato en 1909.

(3) En esa época, Gertrude Stein llevaba vestido y tapado de terciopelo oscuro. Es el traje que Picasso ha representado en el retrato de G. Stein. (G. Stein, Op. cit.)

(4) Cuando G. Stein se cortó el cabello a punto de no tener sobre la cabeza más que un cepillo, Picasso, al verla, se puso furioso y gritó: "Pero, ¡y mi retrato!". Luego agregó: "Después de todo, es tal cual". (G. Stein).

de una gran fuerza y con su propia visión. Tal vez un poco del recuerdo de la época azul, pero más potente, menos coloreada y menos sentimental. Es un arte mucho más puro. Picasso va a cambiar nuevamente.

Y aquí una historia divertida. Un día, un rico aficionado vino a casa, miró mis cuadros y quiso saber cuánto había pagado por mi retrato.

—Nada —le dije.

—¡Nada! —gritó.

—Nada —respondí; era, por supuesto, un regalo.

Días después le conté esta historia a Picasso, que sonrió:

—Sí —dijo—, no puede comprender que en aquella época, la diferencia entre venta y regalo era despreciable.

1909. Nuevo viaje por España. Esta vez Picasso trae paisajes que eran ya el comienzo del cubismo. Estas pinturas eran extraordinariamente realistas. Picasso había tomado por casualidad algunas fotografías de la población donde había hecho los cuadros; cuando todo el mundo clamaba contra la fantasía de estos paisajes, me era siempre muy grato mostrar esas fotografías. Se veía entonces que los cuadros eran casi una reproducción fiel.

Oscar Wilde ha dicho que "la naturaleza no hace más que copiar los cuadros". Hay, en efecto, una gran verdad en esto: ciertas poblaciones de España son tan cubistas como los cuadros.

He aquí a Picasso rebautizado español.

Comienza entonces el largo período que Max Jacob llama la "edad heroica" del cubismo, y es realmente una edad heroica. Pero todas las edades son heroicas, es decir, en todas las edades hay héroes, que realizan sus acciones porque no pueden dejar de hacerlo. Ni ellos ni los otros comprenden el porqué ni el cómo de estas acciones.

Picasso ha dicho que el que crea alguna cosa, tiene forzosamente que hacerla fea. En el esfuerzo de la creación hay lucha, y de ella resulta un cierto grado de fealdad. Los que siguen, con la retaguardia, pueden hacerlo mejor y gustar más, porque no tienen que luchar; estando la cosa creada, saben lo que hacen y adónde van.

En esta época (1907), casi no había expuesto.[1]

---

(1) En 1901, Picasso expone en lo de Vollard, en compañía de su compatriota Iturrino, escenas campestres, de carreras y de "cabarets". En 1905 expone en la Galería Serrurier; Charles Morice presenta a Picasso en la introducción del catálogo. En 1906, vende sus telas al Tío Souli, a Clovis Sagot y también a M. M. Stein. (Nota de M. Kahnweiler).

Cuando sus amigos exponían, se abstenía diciendo:

—Cuando se miran los cuadros ajenos en una exposición y son malos, no se les encuentra excusa: son francamente malos. Pero a los propios cuadros, uno les conoce siempre las razones de su debilidad: entonces no son tan malos.

Decía y repetía más tarde:

—Hay tan poca gente que comprende, y cuando todo el mundo admira, aún entonces hay tan pocos que comprenden... casi tan pocos como al principio.

El nacimiento del cubismo data, pues, de la vuelta de su viaje por España en 1909. La creación del cubismo fué un esfuerzo muy grande. Los paisajes que traía Picasso marcaron el comienzo de este esfuerzo.

Puede afirmarse que la gente casi ni cambia de una generación a otra. De acuerdo a lo que conocemos de la historia de los seres, sabemos que es una serie de recomienzos en los que las cosas permanecen casi iguales. Las mismas necesidades, los mismos deseos, las mismas virtudes, idénticos defectos.

No cambia más que la manera de ver, y esto es lo que caracteriza a cada generación. Cambian las calles, cambian los medios de transporte, cam-

bian las casas, cambian los ruidos de las calles, cambia el "confort" de las casas; pero los seres, de una generación a otra, son los mismos. El creador es muy sensible también a estos cambios, y a la manera de vivir de su época, que influencian fuertemente su arte. Poseyendo una fuerza individual, no sobrepasa su época, la vive antes que los otros la hayan solamente entrevisto, obedece a su naturaleza.

Este verano, leí un libro escrito por un monje de la abadía de Hautecombe sobre uno de los abades. El monje habla acerca de la abadía y cuenta que la primitiva fundación estaba sobre una loma cerca de un camino muy frecuentado. Pregunté a mis amigos franceses qué debía entenderse en el siglo XV por "un camino muy frecuentado". ¿Pasaría gente por allí todos los días, o una vez por semana? Más aún, me respondieron. Las concepciones de esa época dependían entonces del tránsito de las rutas. En nuestra época sucede lo propio.

Recuerdo que al principio de la guerra, estando con Picasso en el boulevard Raspail, vimos pasar los primeros cañones "camuflados". Era de tarde; habíamos oído hablar del camuflaje pero no lo habíamos visto nunca, y Picasso, mirándolo maravillado, dijo:

—Sí, es igual a lo que hicimos nosotros. ¡El cubismo!

En efecto, la composición de esta guerra no correspondía a la de las guerras anteriores. No había ya un personaje central rodeado de otros personajes, sino una composición sin principio ni fin, donde una parte era tan importante como otra. En una palabra, el cubismo.

1909. Picasso regresa una vez más a París. Después de la época azul de España, después de la época rosa de Francia, siente formarse en sí el cubismo.

El cubismo tiene tres bases:

1º La composición, porque la manera de vivir había cambiado. La concepción de la vida se había ampliado y todas las cosas tenían igual importancia.

2º La fe en los ojos. Es decir, que la realidad de la ciencia comenzaba a disminuir. Seguramente, la ciencia había hecho muchos descubrimientos; los haría aún, pero el principio que estaba en la base de todo ésto había sido aceptado, comprendido. La alegría del descubrimiento había pasado.

3º El encuadre de la vida. La necesidad del cuadro fijo en su marco había desaparecido; llegaba la hora del cuadro que escapa de su marco, creando así la necesidad del cubismo.

Por lo demás el momento era confuso, el hombre estaba en ello.

Tenía que ser un español el que inevitablemente lo adivinase, en razón de que los españoles son quizás los únicos europeos que no se han emocionado nunca ni ante la realidad de las cosas ni ante el progreso de las ciencias. Los españoles no se preocupan del progreso, no han reconocido nunca su necesidad. Mientras los países de Europa pertenecían todavía al siglo XIX, España y América, una por falta, otra por exceso de organización, estaban naturalmente preparadas para abordar el siglo XX.

Desde entonces, el cubismo está en marcha. Picasso, de vuelta de España en 1910, retorna a la calle Ravignan. Pero por poco tiempo. Alquila uno y otro taller siempre en la misma casa, luego en el "boulevard" de Clichy, y cuando el cubismo está verdaderamente creado, es decir, en la época de los cuadros de "Ma jolie", deja para siempre Montmartre y la calle Ravignan.

Es el comienzo de una larga batalla. Al principio Picasso emplea el cubismo para los paisajes, luego para las naturalezas muertas, y más tarde

sobre todo para las figuras. Picasso, como la mayor parte de sus compatriotas, no se interesaba verdaderamente sino por los seres; los paisajes, las naturalezas muertas, la voluptuosidad de las cosas, eran más seductoras para un francés que para un español. Juan Gris, no obstante, ha hecho siempre naturaleza muerta; para él, la naturaleza muerta no es una seducción, sino una religión.

Porque la voluptuosidad de las cosas vistas, como todo el mundo las ve, no llega nunca al alma española.

La cabeza, la fisonomía, el cuerpo de los seres lo son todo para Picasso. Un día en que íbamos de paseo, vimos a un sabio sentado en un banco (antes de la guerra, un sabio podía sentarse en un banco) y me dijo Picasso:

—Mire esa cara; es tan vieja como el mundo. Todas las caras son viejas como el mundo.

Después de todo, el hecho de que cada cara sea vieja como el mundo puede ser una desesperación o un consuelo.

Por lo que Picasso luchaba era por expresar, según su concepción personal, las cabezas, las caras y los cuerpos de los hombres y de las mujeres. Esta lucha era dura, lo es aún. El alma de los seres no le interesaba demasiado. La existencia de la cabe-

za, de la cara, del cuerpo es tan importante, tan persistente, tan completa, que no se necesita pensar en otra cosa. Y el alma es evidentemente otra cosa.

La mayor parte de la gente tiene una comprensión menor para las flores, los paisajes y las naturalezas muertas que para la forma y la cara humanas.

Recuerdo que en una de las primeras exposiciones de Van Gogh, había una americana que decía a una amiga:

—Me gustan esos retratos porque no conozco a esa gente, pero no me gustan esos cuadros de flores porque sé perfectamente lo que son flores. La mayor parte de la gente no es como ella.

Picasso decía entonces con frecuencia que los españoles no pueden reconocer a los parientes o amigos en las fotografías. Contaba que cuando los muchachos partían para hacer el servicio militar, era costumbre que los fotógrafos tuvieran ya listos dos tipos de fotografía de soldados: uno afeitado, otro con barba. Los militares enviaban cualquiera de estas fotos a sus familias y ellas los encontraban muy parecidos.

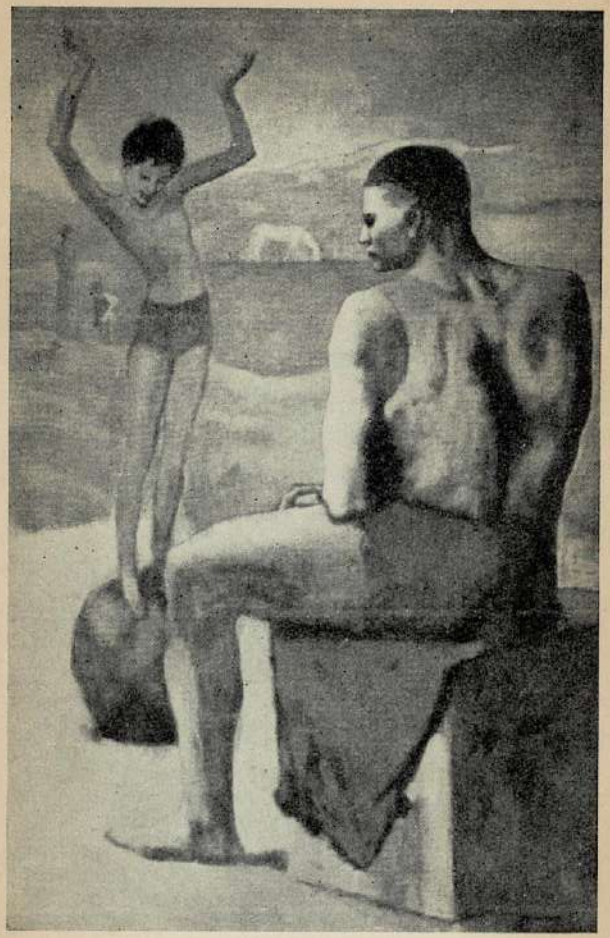
Un cuadro puede parecer al principio terriblemente raro y al cabo de cierto tiempo no sólo no

lo parece ya, sino que nos es imposible saber por qué lo hallábamos raro.

Un niño que mira la cara de su madre, tiene de ella una visión totalmente distinta de la de los otros. No hablo del alma sino de los rasgos del conjunto. El niño ve de muy cerca el rostro materno, conoce un detalle y nada más, un costado pero no el otro; y a su manera es como Picasso ve los rostros, la cabeza y el cuerpo; como un niño el de su madre.

Ensayaba expresar su comprensión, y la lucha era espantosa, porque con excepción de algunas esculturas negras, nadie hasta entonces había intentado representar las cosas vistas, no como se las conoce sino como se las ve cuando se mira sin reflexionar[1]. En realidad, la mayor parte del tiempo se ve solamente una parte de la persona con quien se está; las otras partes están ocultas sea por la ropa o el sombrero, sea por la luz o por la

(1) Picasso, a quien la naturaleza había dotado tan ricamente, era menos claro en su vocación intelectual. Su actividad creadora estaba dominada por el ritualismo español, y más tarde por el ritualismo negro (que tiene una base árabe, igual que el español), y últimamente por el ritualismo ruso. Su actividad cerebral era, por lo demás, tan magnífica y tan dominadora que plegaba esos ritualismos a su imagen. (G. Stein, Op. cit.)



La bola (1905).

sombra. Cada uno se habitúa a completar el conjunto de memoria. Pero para Picasso, cuando veía un solo ojo el otro no existía.

Como pintor, y sobre todo como español, tiene razón. Se ve lo que se ve; todo lo demás no es más que una reconstrucción de memoria, y los pintores no tienen nada que hacer con las reconstrucciones ni con la memoria; trabajan solamente con las cosas visibles. El cubismo de Picasso era un ensayo para hacer cuadros con las cosas tal cual se ven, y el resultado era desconcertante para él y para los demás. ¿Qué hacerle? Un verdadero creador, un innovador, debe perseverar; eso es todo.

CAPITULO II

Esta lucha por expresar solamente las cosas realmente visibles, fué desanimadora para los amigos más íntimos de Picasso, aún para el mismo Guillaume Apollinaire.

A pesar de esto y aún antes, el público se interesaba ya por la pintura de Picasso, en forma restringida, es cierto, pero hasta Roger Fry,[1] un inglés, se impresionó profundamente con mi retrato. Le hizo reproducir en la "Burlington Review" al lado de un retrato de Rafael. Roger Fry quedó muy desconcertado con la lucha de Picasso, cuando su dirección artística se orientó definitivamente en esta vía.

Picasso me dijo una vez con bastante amargura:

---

(1) Roger Fry, muerto recientemente, era crítico de arte y pintor. Sus artículos eran ley en Inglaterra. Organizó en Londres exposiciones de pintores cubistas en las Grafton Galleries, entre 1910 y 1911.

—Dicen que puedo dibujar mejor que Rafael, y probablemente tienen razón; quizá dibuje mejor. Pero haciéndolo tan bien como Rafael, creo tener al menos el derecho de elegir mi camino y deben reconocérmelo. Mas no, no quieren; dicen simplemente que no.

En esa época era yo la única que comprendía a Picasso, tal vez porque yo expresaba lo mismo en el campo de la literatura, tal vez porque soy americana y, como ya lo he dicho, los españoles y los americanos tienen una forma de entender que les es común. Más tarde, Derain y Braque tomaron también parte en la batalla, pero en ese momento era una lucha absolutamente personal de Picasso.

Cézanne, en alguna de sus acuarelas, tenía tendencia a dividir el cielo, no en cubos, sino en espacios arbitrarios; tenía también por otra parte el puntillismo de Seurat y de sus continuadores. Pero, así y todo, esto no tenía nada que ver con el cubismo, porque todos estos otros pintores, seducidos por las cosas, se preocupaban por la propia técnica de cada uno, la cual debía expresar cada vez más lo que veían. Por último, de Courbet a Seurat, y aún de Courbet a Van Gogh y a Matisse, la mayor parte de los artistas han visto a la naturaleza tal cual es, o mejor dicho, como la ve todo el mundo.

Un día preguntaron a Matisse si, cuando comía un tomate, lo veía tal cual lo pintaba. "No, dijo Matisse, cuando lo como, lo veo como todo el mundo". Y, a decir verdad, de Courbet a Matisse los pintores han visto a la naturaleza como todo el mundo y su tormento era expresarlo, hacerlo con un sentimiento más o menos tierno, sereno o profundo.

Los paisajes de Courbet me han admirado siempre, porque no necesitó cambiar nunca el color para llegar a dar la visión ordinaria de la naturaleza. Pero con Picasso era totalmente diferente. Cuando comía un tomate, no era el de todo el mundo, en absoluto; y su esfuerzo consistía en expresar a su manera las cosas vistas, no como todo el mundo, sino como únicamente él las veía.

El mismo Van Gogh, aún en sus momentos más fantásticos, cuando se cortaba la oreja, estaba convencido de que una oreja era una oreja, como la podían ver todos. La necesidad de esta oreja era otra cuestión. Con Picasso, como era español, era distinto. Don Quijote era español también; no imaginaba las cosas: las veía. No era un sueño, ni una locura; las veía creándolas.

En la época en que el cubismo estaba un poco más desarrollado, me admiraba la forma en que Picasso podía reunir diversos objetos, para hacer una fotografía. He guardado una; la fuerza de la composición es tan grande que no era necesario pintar el cuadro. Haber reunido solamente esos objetos era ya un cambio que satisfacía su visión.

Los españoles y los americanos no son como los europeos, ni tampoco como los orientales. No tiene de común con estos últimos más que el no sentir la necesidad de la religión ni del misticismo, para no creer en la realidad tal cual aparece a todos. Para ellos la realidad no es real, por eso hay rascacielos y literatura americanos y pintura y literatura españolas.

Cuando Picasso, bajo la influencia del arte negro, pintó "Las doncellas de Avignon" (1906-1907),[1] fué un verdadero cataclismo. Recuerdo que Stchoukin, que gustaba mucho de la pintura de Picasso, me dijo en mi casa, llorando: "¡Qué pérdida para el arte francés!"

En esta época, cuando Picasso quería representar las cabezas y los cuerpos, no como los ven todos, que era el problema de los otros pintores, sino como él los veía, tenía tendencia de tomarlos en bloque, como los escultores, o de perfil como pintan los niños.

(1) Vlamink fué el primero que descubrió las esculturas negras, contagiando el gusto a Derain, en la época en que Picasso (1906-1907) pintaba las "Doncellas de Avignon". Matisse tenía ya una verdadera colección.

El arte negro empezaba a representar un papel en la creación de Picasso. Pero realmente, el arte negro, lo mismo que las otras influencias que en un momento o en otro han apartado a Picasso de su manera de pintar, era, más que una ayuda, una traba que velaba las imágenes.

El arte negro, el cubismo francés y más tarde, la influencia italiana y la de los rusos, fueron como Sancho Panza al lado de Don Quijote. Apartaban a Picasso de su verdadera visión, de su visión puramente española. Picasso se servía del arte negro como de una muleta. Luego utilizaba cualquiera otra.

Picasso no tenía nada de ingenuo, lejos de ello; analizaba su visión, no quería pintar nada que no viese. Los otros pintores se contentaban con la apariencia; para él la apariencia no es lo que ve, sino lo que sabe que es; de aquí la diferencia.

No hay que olvidar nunca que la realidad del siglo XIX no es la realidad del siglo XX. Y Picasso,

en la pintura, es el único que lo ha sentido, el único. De más en más se intensificaba la lucha por la expresión. Matisse y todos los demás tienen ojos del siglo V, pero su realidad es la del siglo XIX. Picasso está solo y por eso la lucha es tan terrible para él y para los que le rodean. Nada viene en su ayuda; ni el pasado, ni el presente. No se adelanta a su época: la vive. Pero es preciso que lo haga solo. A pesar de su fuerza, tiene sus debilidades, se deja seducir y consolar por cosas que lo apartan más o menos de su arte.

Fué Matisse quien, en 1906, le interesó por la escultura negra. No hay que olvidar que el arte negro no tiene nada de ingenuo; es un arte bien convencional, basado en una tradición determinada por la cultura árabe.

Los árabes crearon la civilización y la cultura de los negros, y por esto, lo que para Matisse era exótico y extraño, para Picasso, español, era algo natural, directo y civilizado. Resulta normal por esto que se afirmase su manera de ver y que el resultado de sus estudios sobre el arte negro le impulsase a crear el cuadro "Las doncellas de Avignon", en 1907.

De aquí data su amistad con Braque y con De-

RETRATO DE CLOVIS SAJOT (1909).
Colección Dr. Reber.

rain. Poco a poco, Picasso llegaba al cubismo puro.

El esfuerzo para adaptar la forma humana al cubismo era arduo; no se obtenían los resultados esperados y Picasso se encontraba agotado.

Ese año de 1907 lo había trastornado; se apaciguó con la escultura, que le presentó otras dificultades, en primer lugar porque se puede girar alrededor del objeto y porque la materia de la misma escultura da idea de la forma aún antes de que el escultor la haya tallado. Pero Picasso, que había hecho el prodigioso esfuerzo de crear la pintura por su comprensión de la escultura negra, fué seducido, un poco después de 1908, por la forma, en lugar de serlo por la visión de la escultura. Era, al fin de cuentas, un camino hacia el cubismo.

El cubismo, vuelvo a repetirlo, forma parte de la vida diaria de España, se le encuentra en su arquitectura. En los otros países, la arquitectura sigue siempre las líneas del paisaje, como vemos en la arquitectura italiana y francesa. Pero en España, la arquitectura corta siempre las líneas, y esta es una de las bases del cubismo: el trabajo del hombre no concuerda con el paisaje, se le opone. Esto explica también la necesidad de intro-

ducir objetos reales en el cuadro: el verdadero diario, la verdadera pipa. Poco después, por otra parte, los pintores cubistas se han servido de objetos reales. Estos suministran el elemento estable, el contraste rígido con el resto del cuadro. Los pintores querían darse cuenta de si la intensidad realística con la cual pintasen ciertos objetos, un diario, una pipa, no chocarían con el resto del cuadro.

La naturaleza y el hombre se oponen en España; en Francia concuerdan y esta es toda la diferencia entre el cubismo francés y el español. Pero esta diferencia, como bien se comprende, es fundamental. El cubismo español es una necesidad.[1]

Estamos en 1909, en el momento en que Picasso trae de España los paisajes que marcan el comienzo del cubismo clásico o clasificado.

Estos tres paisajes representan exactamente lo

(1) Quedamos muy impresionados la primera vez que fuimos a España (alrededor de un año después del advenimiento del cubismo) al ver cómo éste era una producción natural de España. En las tiendas de Barcelona, en lugar de tarjetas postales, se vendían pequeños bastidores en cuyo interior había un cigarro, un verdadero cigarro, una pipa, un pañuelo, etc., todo realzado por motivos recortados de papel, representando otros objetos, exactamente como una composición cubista. Lo moderno, en España tenía ya muchos siglos. (G. Stein. Op. cit.)

que quiero hacer comprender: la oposición entre la naturaleza y el hombre en España. La esfera se opone al cubo; el pequeño número de casas da la impresión de una gran cantidad, necesaria para dominar el paisaje. El paisaje y las casas no tienen entre sí ninguna trabazón, el movimiento de la tierra va al encuentro de las casas, pero éstas por eso mismo carecen de él y por otra parte, no tienen por qué tener movimiento.

Tengo aquí justamente, una pintura de un joven francés, quien también con muy pocas casas ha creado su aldea, pero como las casas se mueven con el paisaje, con el río, como todo se relaciona, se ve que no es obra de un español[1].

Es natural que un español haya tenido que expresar en pintura el alma del siglo XX, en el cual nada se armoniza, ni la esfera con el cubo ni las casas con el paisaje, ni la mayoría como la minoría. América y España tienen esto de común, por-

(1) "Gertrude Stein dice siempre que el cubismo es una concepción puramente española, que sólo los españoles pueden ser cubistas y que el único y verdadero cubismo es el de Picasso y Juan Gris. Picasso lo creó y Juan Gris le dió su carácter de claridad y exaltación". (Op. cit.). Para comprenderlo basta leer "La vida y muerte de Juan Gris", por G. Stein. Catal.

que España ha descubierto a América y América a España. Y es aún por esta razón que ambas han encontrado su "momento" en el siglo XX.

Así pues, en 1909, comienza la edad feliz del cubismo. Persistía aún en Picasso la lucha constante por expresar al ser humano de acuerdo a la nueva fórmula hallada; los rasgos vistos separadamente existían separadamente y, al mismo tiempo, todos formaban un cuadro. Pero el esfuerzo para expresarlo engendraba más alegría que tristeza.[1]

Los cubistas hallaron por fin un "marchand", el joven Kahnweiler[2] que llegado de Londres, lleno de entusiasmo, quería realizar su sueño de ser "marchand" de cuadros. Después de alguna vacilación, se interesó definitivamente por Picasso.

---

(1) 1909-1910. Muchos pintores se suman al movimiento: Gleizes, Metzinger, Marie Laurencin, Le Fauconnier, André Lhote, Leger.

(2) Henry Kahnweiler era alemán, casado con una francesa. Picasso expuso en la Galería Kahnweiler, en la calle Vignon, en 1907. Braque, Leger y Juan Gris encontraron en él apoyo comercial. Gracias a sus comisionistas Feltman, establecido en Berlín y en Colonia, y Emil Richter en Dresde, Kahnweiler extendió a toda Alemania la pintura cubista. Picasso y Braque hicieron muchas exposiciones en Alemania antes de la guerra y tuvieron sus sitios de honor en Sonderbund en Colonia y en la Secession en Berlín en 1912 y 1913, respectivamente. (R. Huyghe, "Histoire de l'Art contemporaine")

En 1907, 1908, 1909 y 1910, hizo contratos con los cubistas, unos después de otros, franceses y españoles, y se dedicó totalmente a sus intereses. La vida se convertía en algo muy bueno. Esta Francia sonriente seducía aún a Picasso. Se podían hacer chistes y bromas acerca del más joven de los cubistas existentes.[1] Picasso estaba alegre y trabajaba enormemente, como de costumbre, pero en una atmósfera favorable.

Este período dichoso duró hasta que Picasso se fué de Montmartre en 1912. A partir de entonces ningún cubista volvió a encontrar esa alegría.

Después de vivir en la calle Ravignan, de donde salió en 1911, Picasso se instaló en el "boulevard" de Clichy y luego, de Montmartre, se fué a vivir a Montparnasse.[2]

1910 a 1912 fueron los buenos años. Era el tiempo de "Ma Jolie" y de todas las naturalezas muertas. Las mesas de tonos grises, sus variedades de tonos grises; se divertían en todas formas, seguían

---

(1) Nunca se supo el nombre del más joven de los cubistas. Estaba haciendo el servicio militar y se destinaba a la diplomacia. ¿Cómo pudo deslizarse entre el grupo? ¿Quizás pintaba? Lo ignoro. (G. Stein, Op. cit.)

(2) En la Rotonda se veía frecuentemente juntos a Jean Cocteau, Salmon, Max Jacob, Metzinger, Derain y Picasso.

coleccionando esculturas negras, aunque su influencia disminuía; instrumentos de música, objetos, pipas, tablas a rayas, vidrios, clavos.

Picasso, para divertirse, hacía cuadros con recortes de zinc, de hojalata y papel encolado. De todo lo que hizo en papel, no ha quedado más que un ejemplar que me dió un día y que hice enmarcar en una caja. Era verdaderamente la buena época, en la que todo el mundo estaba en forma y terriblemente alegre.[1]

Pero al dejar Montmartre,[2] Picasso dejó tras de sí la alegría del cubismo.

En Montparnasse, vivió primero en el "boulevard" Raspail, que dejó por la calle Schoelcher, y finalmente se instaló en Montrouge.

Durante estos años no hace viajes a España, veranea en Ceret o en Sorgues.[3]

---

(1) Homenaje a Picasso de Juan Gris, 1912.

(2) En Montmartre, en el Café Azon, se reunían con Picasso y Braque M. J. Jacob, A. Salmon, R. Allard, M. Raynal, Vanderpyl y Apollinaire.

(3) Hubo reuniones en Ceret, en los Pirineos Orientales, donde había venido a instalarse el escultor Manolo; entre los años 1911 y 1913, su compatriota Picasso fué algunas veces a encontrarle arrastrando en su estela a Braque, Juan Gris, Max Jacob, Haviland, admirador de Picasso y algunas veces artistas más jóvenes como Kisling. Vauxcelles ha llamado a Ceret, a causa de estas reuniones: "La Meca de la pintura pura". (R. Huyghe, op. cit.)

En la calle Schoelches comienza a pintar con colores al ripolín; estos eran, acostumbraba a decirlo, colores con verdadera salud. Allí, pues, hizo Picasso cuadritos al ripolín y comenzó a servirse de un fondo de papel pintado con el cuadro en el centro. Empleaba cada vez más el papel pegado.

—El papel —decía— dura tanto como la pintura, y, ¿por qué no usarlo si todo envejece al mismo tiempo?

O también:

—Más tarde, nadie verá el cuadro, verán la leyenda, la leyenda que el cuadro ha creado; ¡qué importa entonces que el cuadro dure o no! Harán restauraciones, pero un cuadro existe solamente por su leyenda y el papel encolado puede muy bien formar parte de la leyenda.

Picasso parecía ser indiferente a la suerte posterior de sus cuadros hasta cuando ellos lo emocionaban profundamente.

Más tarde, en pleno éxito, me dijo un día:

—Si es usted un genio pero no tiene éxito, su familia y todo el mundo lo trata como a un genio; pero cuando usted empieza a ganar dinero, cuando tiene éxito, entonces su familia y todo el mundo no lo tratan ya como a un genio sino como a un hombre que ha triunfado.

Así era; el éxito llegaba, no total aún, pero ya muy grande.

En este momento Picasso vivía todavía en la calle Schoelches. Por primera vez comienza a servirse en sus cuadros del alfabeto ruso. Esto se advierte en algunas telas de esa época, por cierto mucho antes de tener ningún contacto con los "ballets" rusos. La vida seguía su curso y sus cuadros eran cada vez más coloridos, trabajados y perfeccionados. Utilizaba instrumentos y símbolos musicales; continuamente las formas cubistas eran reemplazadas por superficies y por líneas, sobre todo por líneas, que tenían ya una existencia propia.

Tampoco pintaba ya por medio de objetos, sino de líneas, tendencia que se afirmaba cada día más.

RETRATO DEL HIJO DEL PINTOR (1923).

CAPITULO III

¡1914! La guerra.

Y todos los amigos de Picasso parten para la guerra... Braque y Derain, movilizados, están en el ejército. Apollinaire todavía está aquí pero no tarda en enrolarse.[1] Picasso se encuentra solo. La partida de Guillaume le afecta más que ninguna otra. Guillaume, que le escribirá sus emociones de guerrero novicio... La guerra...

Poco después de la movilización, Picasso deja la calle Shoelcher y va a Montrouge. Durante las mudanzas, los objetos hechos de papel, de zinc y de hojalata, se pierden o se rompen.

---

(1) Apollinaire se portó como un héroe. Era extranjero, su madre polaca, su padre seguramente italiano; nada lo obligaba a batirse. Gravemente herido, murió el día del armisticio. (G. Stein, Op. cit.)

Picasso es desvalijado en Montrouge. Los malhechores se llevan sobre todo ropa blanca. Esto nos retrotrae a los días en que Picasso era un desconocido y decía que hubiera sido maravilloso que un verdadero asaltante hubiese robado sus telas y sus dibujos. Sus amigos, bien enseñados, le ratereaban algunos. ¿Acaso era eso robar? ¡Pero un ladrón profesional! Pensar que robando a Picasso, que comenzaba a tener un nombre en pintura, el ladrón prefirió la ropa blanca.

Pasan los meses y Picasso conoce a Eric Statie, por medio de Jean Cocteau. El resultado de la unión de este trío, fué "Parade". Era el fin de la época del verdadero cubismo.

Jean Couteau llevó a Picasso a Roma para preparar "Parade". Cuando vino a despedirse, vi por primera vez a Jean Cocteau, que estaba con él. Picasso estaba muy contento. No era la misma alegría de los buenos tiempos del cubismo, pero Cocteau y él estaban contentos de irse. Picasso no había visto nunca Italia, no tenía el gusto por los viajes ni el placer de las iniciativas; se reconocía a sí mismo como un carácter débil y dejaba de buen grado a los otros que decidieran por él. Las

decisiones, pensaba, nunca son muy importantes ¿para qué tomarlas?

En la primavera de 1917, está Picasso en Italia con Diaghilew y Jean Cocteau. Pintó allí el decorado completamente cubista de "Parade" que tuvo mucho éxito y se representó.[1] Cuando una obra sube a escena, en público, todo el mundo puede verla, y está forzado a mirarla. Hay que aceptarla, ya que no se puede hacer otra cosa.

La gran guerra continuaba, pero tocaba ya a su fin. La guerra al cubismo terminaba también, si puede decirse que alguna guerra haya terminado nunca... Solamente parecen detenerse.

Picasso luchaba siempre, pero parecía que había ganado la partida para sí y, a través de él, para todo el mundo.

Las guerras hacen descubrir cosas ya hechas, dándoles publicidad. Se produce un cambio total.

---

(1) En febrero de 1917, Picasso encuentra en Italia la compañía de los "ballets" rusos. Pinta el decorado y los modelos de vestidos de "Parade", representada en el mismo año en Chatelet, donde hizo mucho escándalo, con la música de Eric Satie. Fué la ocasión de un manifiesto titulado "El espíritu nuevo" impreso en el programa, en el cual Apollinaire anunciaba el advenimiento de un nuevo realismo. (G. Bazin, "Histoire de l'Art contemporaine")

Las personas no piensan ya en absoluto como antes, pero nadie lo nota, fuera de los creadores.

Los demás están preocupados por las necesidades de la existencia; no pueden sentir lo que ha pasado. Pero el creador, el verdadero creador, no hace nada, no se ocupa de las necesidades de la existencia, no es activo; siente, observa, comprende lo que los demás piensan, no le preocupa saber quién lo ha pensado. Vive en el presente y se da cuenta de que los seres no viven ya como han vivido. Ha cambiado el estado de espíritu de todo un pueblo, de todo un mundo. Ese pueblo, ese mundo lo ignoran, pero la guerra los fuerza a reconocerlo porque durante las guerras los cambios se efectúan con ritmo acelerado. La transformación total ya se ha efectuado, cuando la guerra obliga a todo el mundo a reconocerlo.

Un creador activo, que no sea académico, es decir, que no siga una escuela cuyas reglas estén establecidas —pues para un creador no existen— un creador que crea solo e impulsado por una fuerza independiente de su voluntad, vive mucho antes que los otros el momento presente.

Sucede así en el arte, en la literatura, en el

teatro, en todas aquellas manifestaciones que no contribuyen al "confort" inmediato, y que existen ya en las generaciones precedentes.

Hoy, en las calles de París, los caballos, los tranvías mismos, no tienen ya razón de ser, pero no se han suprimido caballos ni tranvías sino cuando produjeron complicaciones sobrado graves. Con sesenta años de retraso.

Lord Grey dijo, cuando estalló la guerra: "Los generales pensaban en una guerra del siglo XIX. Solamente cuando la guerra llegó a su punto culminante, los generales comprendieron que era una guerra del siglo XX y no del siglo XIX". Ese es el espíritu académico, que no es contemporáneo y permanece en la retaguardia, atrasado, no pudiendo por lo tanto ser creador. El espíritu creador, lo repito, es el espíritu de actualidad.

Pero la manera de vivir es otra cosa.

Un amigo se había hecho construir una casa moderna y sugería a Picasso que hiciese otro tanto.

—No —respondió Picasso—, por cierto que no. Quiero una casa vieja. ¿Piensa usted que Miguel Angel se hubiese sentido satisfecho si le hubieran ofrecido un bonito mueble renacimiento? En ab-

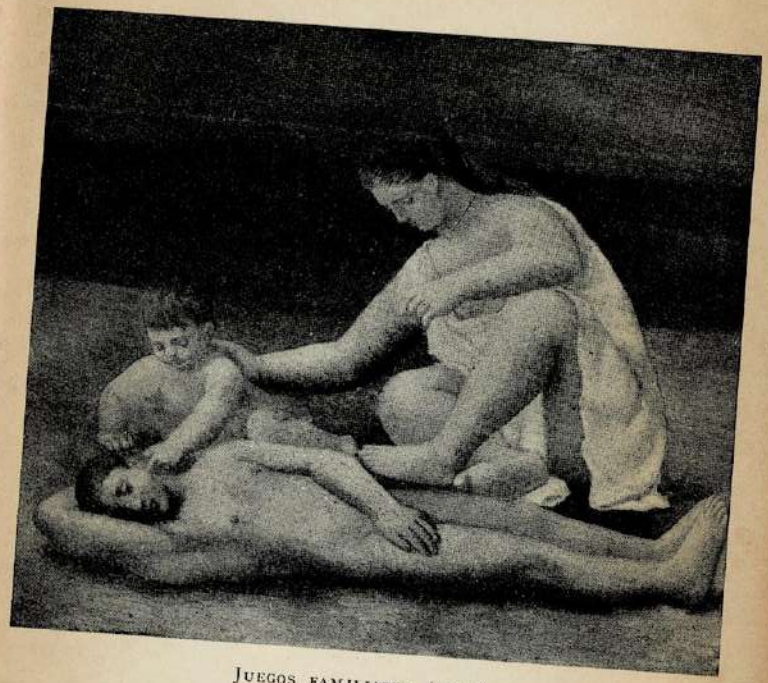
soluto. Hubiera quedado contento si le regalaran una fina escultura griega.

Entendámonos: un creador es tan absolutamente contemporáneo, que parece ir adelante de su generación y, para hallar la calma diaria, quiere rodearse de cosas viejas. Quiere ser el más contemporáneo de sus contemporáneos, pero como este estado es agudo hasta lo trágico, ya que ve y siente lo que los demás no ven ni sienten, encuentra el reposo en la expresión del pasado. Esto parece complicado pero es simple.

Pero los contemporáneos fueron llevados, por el hecho de la guerra, a reconocer que el cubismo, el cubismo creado por Picasso que había visto una realidad que no era la del siglo XIX, existía; no era una cosa vista sino sentida, opuesta a la naturaleza, como las casas en España se oponen al paisaje, como la esfera se opone al cubo. El espíritu creado por la guerra probaba que el estatismo era imposible, que el mundo había cambiado y que debía aceptar a Picasso.

Este volvía de Italia, y liberado de "Parade", se torna pintor realista. Dibuja muchos retratos del natural, enteramente realistas.

Nada tiene el aspecto de cambiar y todo cambia, sin embargo; Italia y "Parade", el fin de la guerra, hacen que Picasso, en otro sentido, tenga una nueva época arlequín. Una época realista, no triste sino menos joven, un período de calma y de reposo. Se contenta con ver las cosas como todo el mundo, no absolutamente igual, pero casi.



JUEGOS FAMILIARES (1923)

CAPITULO IV

1917-1920. Picasso tiene una constante necesidad de cambios; lleva en sí tantas cosas, que su existencia es una sucesión de despojos. Picasso no puede deshacerse de su ser español, pero puede despojar de lo superfluo a lo que ha creado. Los que le rodean dicen que cambia, pero no es así; crece, dejando de lado todo lo que le es ya inútil.

Solamente dos veces en su vida pudo Picasso librarse de su naturaleza española: la primera después de su verdadero contacto con París, que le obliga a crear la época rosa o arlequín (1904-1906); la segunda al contacto del teatro: es su época realista (1918-1921).

En estos años hizo retratos muy hermosos, pinturas y dibujos de arlequines y muchos otros cuadros. Era la época rosa de la madurez, que duró cerca de tres años. Pero, bien entendido que con

esta época ocurrió como con las precedentes. La época rosa de la madurez deja su lugar a la de las mujeres gordas, y más tarde a los temas clásicos, a las mujeres con drapeados.

Poco cubismo durante el segundo período rosa; más bien una escritura en sensible relación con el carácter español, de honda raíz sarracena.

En Oriente, la caligrafía estuvo siempre muy próxima a la pintura y la escultura. Estas tres artes se ayudan y se complementan. La arquitectura sarracena está decorada con palabras y frases en letras sánscritas. En China, las letras tienen su propio carácter. Pero en Europa, el arte caligráfico es un arte menor. Para Picasso, que es español, escribir es un arte. Por lo demás, los españoles y los rusos son los únicos europeos que tienen verdaderamente algo de los orientales, y este sello se ve en Picasso, que no lo considera exótico sino como lo más profundo.

Se asimila completamente al Oriente, sin imitarlo. Puede conocer motivos árabes sin que le seduzcan y esculturas negras que puede imitar sin que le decepcionen.

Los españoles no pueden ser seducidos más que por lo latino: lo francés, lo italiano, tienen para ellos cualidades exóticas y encantadoras. Como lo

ha dicho frecuentemente Juan Gris, la escuela de Fontainebleau le era infinitamente seductora, y es doblemente latina, Italia en Francia.

Para Picasso, la seducción italiana, después de la primera visita a Roma, tuvo como resultado la segunda época rosa que comienza en 1918 con el "Retrato de la esposa del pintor" y termina con el "Retrato de su hijo", vestido de arlequín, en 1917; comienza y acaba con retratos habiendo entre ellos a veces mujeres gordas y temas clásicos. Sigue todavía la influencia latina. Pero España vuelve por sus fueros y es ella la que impulsa a Picasso, aún en su época naturalista, a expresarse en pintura por medio de la caligrafía.

Esta cualidad caligráfica de Picasso se me apareció en ciertos grabados en madera que hizo en la época arlequín, la primera época rosa de 1905, y especialmente en dos pájaros dibujados de un solo trazo y pintados de un solo color. No conozco otras caligrafías de esta clase, hasta la última época del cubismo puro, entre 1912 y 1917.

Durante esta última etapa, los cubos no eran ya su idea dominante; se habían perdido porque en realidad el principio esencial de Picasso era pintar solamente lo que se veía y realmente no se ve

tampoco la totalidad del cubo. Ya en 1914, había menos cubos en el cubismo. Cada vez que Picasso comenzaba una nueva lucha, se le aparecía como un fantasma su necesidad de expresar en el cuadro solamente las cosas vistas. Estas solas constituyen su conocimiento y su saber y luchaba nuevamente para expresar, no cosas sentidas o recordadas, no asociaciones establecidas, sino cosas existentes, visibles, todo aquello que un ser humano puede conocer a cada momento en su existencia y no un resumen de estos conocimientos.

En esta última lucha de los años 1914-1917, Picasso adquiere totalmente la maestría de su arte. En la técnica toca la perfección. Nada de tanteos: ahora sabe lo que quiere hacer, no se dejará importunar por ningún problema técnico.

El problema de la representación de las cosas vistas realmente, las únicas que le interesan, es ahora más arduo que nunca, porque, seguro de su técnica, con un instrumento perfecto, no puede permitirse ya ninguna distracción. De esta época, 1914-1917, datan esos cuadros en que es tan completa la belleza de su maestría.

Picasso ha llegado casi a su meta, ha hecho casi todo lo que deseaba hacer. Ha puesto en sus

cuadros poco más o menos todo lo que debía hallarse en ellos. No hay cubos, está solamente toda la expresión de lo que sabe.

Después de Italia y de "Parade", Picasso llega a su época realista o naturalista, de la cual todo el mundo reconoce la belleza. Su maestría, ahora completa, le permite crear la belleza con un mínimum de esfuerzo. Esta belleza existe por sí misma. Sus cuadros tenían la calma de la belleza, pero no la belleza de la realización, que tarda en manifestarse mucho más tiempo que la belleza pura.

La belleza de lo que se está realizando no es verdaderamente tal, y no se logra más que cuando las cosas son creadas a su imagen; entonces se la reconoce como belleza a causa de su cualidad fecunda, que le confiere mayor grandeza que la de la belleza en calma.

En 1918, después de "Parade", Picasso se casa. Ha dejado Montrouge por la calle La Boetie, donde permanece hasta 1937 y estos años son muy fértiles. Gran cantidad de acontecimientos sucédense en su arte.

Era natural que el cubismo de 1913 a 1917 hubiera revelado a Picasso el arte de la caligrafía, que sentía como un oriental. El contacto con un

ruso, G. Apostrophe,[1] como le llamaban, y más tarde con los "ballets" rusos, estimularon en Picasso, el español, la emoción de la caligrafía. Durante esos años se siente la complacencia de Picasso en decorar sus cuadros con una tendencia más bien caligráfica que escultural. Durante su período naturalista que sigue al viaje a Italia y a "Parade", la única concesión que hace a su raza española es la caligrafía.

Me acuerdo que en 1923 pintó dos mujeres, enteramente dentro de este espíritu. Era un cuadro pequeñito, pero tenía en sí toda la realidad de la caligrafía. Todo lo que le era imposible colocar en los cuadros realistas, lo puso con una vitalidad extraordinaria en las "dos mujeres caligrafiadas".

(1) Georges Ferat, a quien llamaban en el grupo de los pintores cubistas G. Apostrophe, era un pintor de una sensibilidad encantadora y ha jugado un papel preponderante en el momento de la publicación de "Soirées de París", antes de la guerra, cuando Guillaume Apollinaire batallaba por la pintura moderna. Dibujó dos decorados y los trajes para la obra de Apollinaire "Mamelles de Tiresias", representada durante la guerra en medio de vehementes protestas, de parte del buen público que juzgaba se burlaban de él con semejantes obras, y de parte de los cubistas que estimaban que aquello no era verdadero cubismo y que se desnaturalizaba su acción. (El Neo-cubismo de A. Lhote, Hist. de L'Art. contemp.) Fué uno de los primeros aficionados al aduanero Rousseau, de quien compró "La Noce".

Donde la caligrafía de Picasso fué expresada más intensamente es quizás en "Mercurio", cuyos decorados están escritos; nada de pintura, simplemente escritos, caligrafía pura. Había hecho también una serie de dibujos de caligrafía pura. Las líneas eran realmente líneas; había también estrellas, que eran verdaderas estrellas, que existían y titilaban; aquello era verdaderamente cubismo, es decir, las cosas vivían sin ninguna ayuda de asociación ni emoción.

Entre tanto, la época realista tocaba a su fin. Hubo retratos que terminaron en arlequines, y sin embargo, Picasso tenía el deseo de mirar el modelo.

A la pintura naturalista sucede el período de las mujeres gordas, sea en el agua, sea al borde del agua, con mucho movimiento, transformándose casi en seguida en pesadas mujeres esculturales. Poco a poco, Picasso se libra de la influencia italiana.

Durante el año 1823 dibuja fecunda y alegremente. Casi con la misma abundancia que en el tiempo de su primera época rosa, ve nuevamente todo en rosa. Esto pasaba inmediatamente antes del período clásico en el que pintó hombres y mujeres llenos de serenidad. El final definitivo de la

influencia italiana, que no sentía ya más que en sus dibujos.

Hasta 1927, es el período de las grandes naturalezas muertas. Pero por primera vez en su vida, Picasso cesa de trabajar seis meses.

Después de la segunda época rosa, hacia 1923, cuando pintaba mujeres enormes, su escritura comenzaba a imponerse no sólo en los dibujos sino también en los grandes cuadros. Esta escritura se encuentra en toda su plenitud en una gran tela de Picasso: "La Danza". El naturalismo está muerto, es decir, la visión de las cosas tal como todo el mundo creía verlas.

Igual que la época del cubismo puro, el cubismo de los cubos llega a su explosión final en "Parade", la escritura pura de esta época; triunfa en "Mercurio", en las "Soirées de París", en 1924.

Ahora comienza algo curioso, parecido a la historia de la época negra de las "Doncellas de Avignon". Italia olvidada, el tema agotado en la segunda época rosa adulta, a pesar de las mujeres gordas y las composiciones clásicas, Picasso tiene siempre cerca a España, de la que no puede deshacerse pues que la lleva en sí... Sin embargo, España no impedirá que la influencia rusa ejerza sobre él su sortilegio y su encanto. Picasso se de-

Pareja. Dibujo a tinta china (1924). Colección A. Level.

fenderá bastante mal de ellos. Una vez más la tentación de las cosas vistas —como todos las ven— tiende a dominarlo a tal punto que para librarse deja de pintar, por primera vez en su vida. Deja de hablar como sabía hacerlo, de escribir como sabe escribir, con el dibujo y el color.

Picasso se dedica entonces a la escultura. Lo repito, Italia estaba completamente olvidada, pero la influencia rusa era más tenaz. El arte de Rusia, arte esencialmente campesino, se expresa sobre todo por la escultura. Se necesita una abstracción más grande, más completa, para expresarse; sobre todo con una escultura cúbica o esférica. La escultura negra era en cubos, la rusa en esferas. Hay también otra diferencia muy importante, la talla de la gente: sus rasgos, en la escultura negra son normales; en la escultura rusa, la talla es anormal. Una es pura, la otra fantástica. Picasso, el español, nunca es fantástico. El arte de Rusia es fantástico y pornográfico. Todavía otra lucha.

El carácter español es mezcla de europeo y de oriental y puede decirse lo propio del carácter ruso; pero en este último no es ni la misma Europa, ni el mismo Oriente. A pesar de ello, la similitud de orígenes hizo que Picasso se resistiera a la lucha áspera. Dura de 1924 a 1935. En este perío-

do, Picasso se consuela con el cubismo, con los arlequines grandes y pequeños. Se debate en los grandes cuadros en los cuales las formas, aun cuando sean fantásticas, son como todos pueden verlas, pero al mismo tiempo son formas pornográficas, como sólo los rusos pueden concebirlas, pero nunca un español.

Picasso se ve tentado durante toda su vida, como sólo un santo puede serlo, por las apariencias. Posee una sensibilidad, una ternura, una debilidad, que le provocan el deseo de compartir la visión de todos, de ver las cosas como todos, menos él, las ven.

La tentación más fuerte de su vida la soportó Picasso entre los años 1925 y 1935. Se defendió tan duramente, que el resultado de la lucha estuvo a punto de serle mortal.

En 1927, hacía seis meses que no pintaba. Cuando volvió a trabajar, algunos trataron de apartarlo de su manera de ver, que no era la de los demás. Querían forzarlo a ver lo que no veía. Era como obligar a Galileo a decir que la tierra no giraba. Exactamente como eso.

La época que precedió a los seis meses durante los cuales, por primera vez en su vida, Picasso no dibujó ni pintó, fué de una fecundidad fabu-

losa. Para encontrarse de nuevo ensayó dos formas, únicas posibles a un artista. El artista puede volver a encontrarse o por una enorme producción, o por medio de una inactividad total.

El único cuadro que Picasso realizó durante estos seis meses de inactividad, lo compuso con un estropajo atado a un piolín. En la gran época del cubismo, hacía también estas cosas, pero en medio del júbilo y la alegría. En este período, era en la tragedia. El cuadro era bello y triste. Fué el único.

Después, nuevo período de escultura. También aquí quería escapar al influjo de las formas demasiado conocidas que no eran las suyas, y esto le llevaba a hacer esculturas excesivamente finas, finas como líneas, apenas un poco más gruesas. Quizás es el mismo problema de desprendimiento, la razón por el cual El Greco ha pintado sus personajes como los ha pintado... Quizás...

Simultáneamente comienza a ejecutar estatuas enormes, para utilizar esas formas que no eran las que él podía ver.

En 1933, Picasso dejó una vez más de pintar, pero continuaba dibujando, y durante el verano de 1933 hizo sus únicos dibujos surrealistas. En realidad, el surrealismo no podía ayudarlo ni dar-

le una nueva forma de expresión; podía solamente consolarlo un poco y tampoco muy profundamente. Los surrealistas ven las cosas como todo el mundo las ve; las complican en una forma enteramente personal, pero la visión es común. La complicación es del siglo XX. Sólo Picasso ve otra realidad. De hecho, las complicaciones son siempre fáciles, pero lo raro es una visión diferente a la de los otros, una visión original. Es por esto que los genios son raros. Complicar las cosas en una forma nueva, no es difícil, pero ver las cosas con un ojo nuevo, eso sí es verdaderamente difícil. Porque todo lo dificulta: los hábitos, las escuelas, las influencias, las necesidades de la vida, la pereza, la razón misma.

El color empleado por Picasso ha tenido siempre gran importancia, tanta, que hasta sus mismos períodos de trabajo se han designado por el color que en ellos empleaba.

Desde sus breves iniciales visitas a París en 1900, comenzó a emplear la paleta de Toulouse-Lautrec, verdad es que por poco tiempo. A su vuelta de España trae naturalmente el color español: el azul; y sus cuadros de esa época son todos azules. En su prolongada estancia en Francia, se

ve seducido por la gracia francesa, pinta en rosa y esta se llama su época rosa.

A decir verdad hay también azul en esta época, pero tiene más bien características de rosa que de azul. El fin de la época rosa es ya el comienzo de la lucha por llegar al cubismo.

Luego la época negra que tenía rosas que llegaban al "beige" y más tarde a los pardos y rojos como en mi retrato. Hay un período intermediario anterior al verdadero cubismo, diríamos una época verde. Este período es poco conocido, pero lo que Picasso hizo en él es muy hermoso: paisajes, grandes naturalezas muertas y también algunas figuras. Luego llega el momento de los paisajes pálidos, que fueron seguidos poco después por las naturalezas muertas a la carbonilla.

Es en esta época gris cuando Picasso se muestra por primera vez como un verdadero colorista. Mezcla una infinidad de grises en sus cuadros, con tal fuerza y maestría que se llega verdaderamente al color.

Alrededor de 1914, comenzó Picasso a estudiar la naturaleza de los colores. Se interesaba por los tonos puros, pero la calidad colorista que encontraba cuando pintaba en gris había desaparecido por un tiempo.

Más tarde, cuando termina su segunda época naturalista, comienza a estudiar nueva y apasionadamente el color. Trabaja los tonos para oponerlos al dibujo. Su carácter español tendía a que los tonos no ayudaran al dibujo, sino que se le opusieran. En 1923, posee el secreto de todos esos contrastes. Es en la época de la caligrafía, y todavía más tarde, cuando esta oposición del dibujo y del color reviste el más vivo interés.

Entonces, la lucha que Picasso había sostenido para defender su visión de la tentación, se torna doblemente aguda; se trata también del color y sus colores se vuelven como los de otros pintores... Se consuela con la concepción del color de Matisse. Pero Picasso se ve nuevamente asaltado por una gran desesperanza, que no acaba sino cuando, en 1935, cesa de pintar.

CAPITULO V

Dos años sin pintar ni dibujar.

Es extraordinario que se pueda dejar de hacer, de golpe, aquello para lo cual se ha sido creado y que ha ocupado toda la vida. Sin embargo, sucede. Shakespeare no retomó nunca la pluma después de abandonar la literatura. Se conocen también otros casos. Sucede que todo lo que componía la personalidad se destruye; esta personalidad, en función de la obra ¿existe por sí misma? Sí, o no... Creo más bien que sí. Un genio, aun en reposo, aun sin trabajar, continúa siendo un genio.

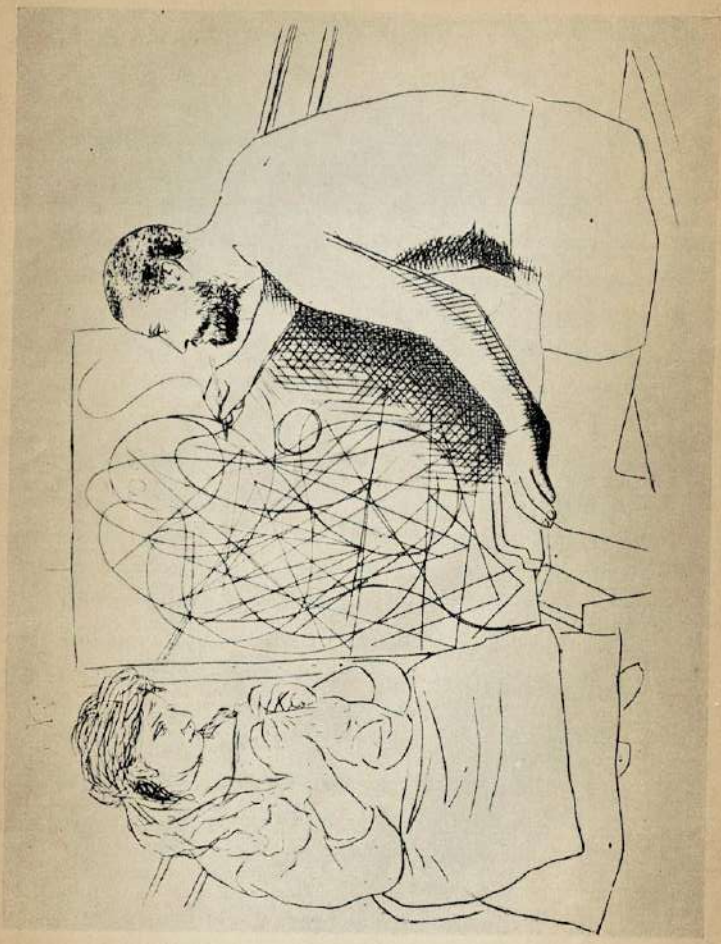
Picasso deja entonces de trabajar, y, caso curiosísimo, se dedica a escribir versos. Pero esta no era su escritura. Como ya he dicho, la personalidad de un pintor no tiene nada de común con la de un escritor. Sus formas de expresión no son las

mismas, ni tienen ninguna semejanza. Todo lo que es objetivo para uno, es subjetivo para el otro.

Dos años sin trabajar. En cierto modo esto gustaba a Picasso. Era no tener más responsabilidades. Los soldados pensaban igual durante la guerra: "Es terrible la guerra, decían, pero durante la guerra no se tiene ninguna responsabilidad, ni por la vida ni por la muerte".

Estos dos años fueron un alto para Picasso; no trabajando, no tenía necesidad, a cada momento, de decidir su manera de ver. Su poesía era el fruto de meditaciones amargas, pero bastante deleitables, en un café.

Picasso era demasiado inteligente para no sentir que escribir con palabras era lo mismo para él que no hacerlo. Estaba entonces en un estado de somnolencia del cual no quería ser despertado. Hay momentos de la existencia en los cuales no se está ni muerto ni vivo, y esto fueron esos dos años de Picasso. Ciertamente no es agradable, pero es tiempo de reposo. Quien sin cesar tuvo necesidad de luchar en cada una de sus transformaciones, durante esos largos meses hizo lugar pasivamente a un cambio completo, y se colocó al



El pintor y su modelo (1927), aguafuerte.

abrigo de la tentación de ver en una forma que no le era propia.

Como ya he dicho, Picasso conocía a fondo las figuras, las cabezas y los cuerpos humanos. El alma de los seres no le interesaba. ¿Porqué dejarse emocionar por el alma cuando el rostro, la cabeza, el cuerpo, pueden expresarlo todo? ¿Porqué emplear palabras, cuando todo puede decirse con el dibujo y el color? Pero en su último período, de 1927 a 1935, el alma de los seres se le impone, le domina; y su visión, visión tan antigua como la creación, se pierde en la interpretación.

En estos años, por primera vez, las interpretaciones destruyen su propia visión; y entonces crea formas que no ha podido ver, pero que ha concebido. Esto es bien difícil de decir con palabras, pero sin embargo la distinción es neta y clara. Es la razón por la cual deja de trabajar; porque la única manera de librarse de una visión que no es la suya, es dejar de representarla. Ya que le es imposible trabajar, entonces hace poesía. Pero, entiéndase bien, esto es sólo una manera de adormecerse mientras se opera la transformación de alejarse del alma de las cosas; no era realmente su labor.

Ver los seres tal cual han existido desde su creación, no es una ingenuidad, es tener visión directa; y Picasso la tenía en el más alto grado.

La guerra estalla en España.

Primero la revolución, luego la guerra.

No fueron los sucesos mismos que pasaban en España, los que sacaron a Picasso de su sopor voluntario, sino el que estos pasasen en España.

Ha perdido a España y España le es devuelta.

El saber que España vive, revive a Picasso. Todo lo que se le había impuesto caduca; España y él existen nuevamente. Picasso recomienza a trabajar, habla como ha hablado siempre con el dibujo y el color y la escritura; y, ¡qué elocuente es en realidad la escritura de Picasso!

Así, pues, en 1937 es otra vez él mismo.

Ejecuta un gran cuadro sobre España: "Guernica". Lo escribe con una caligrafía que se ha desarrollado continuamente y que sucede al gran paso hacia adelante de 1922. Nuevamente se está renovando Picasso. Su paleta de 1937 es de tonos vivos y claros, que guardan sin embargo las calidades esenciales de los grises. Los colores pueden oponerse al dibujo, pueden armonizar, pueden hacer lo que quieran, todo les está permitido. Están allí y existen. Picasso ha encontrado su color, su verdadero color 1937.

Llegamos al fin de esta historia, pero no al fin de su historia, sino al de esta historia de su historia.

EPÍLOGO

Hoy me han devuelto los cuadros de Picasso, después de la exposición del Petit Palais; una vez más están en las paredes de mi casa. No puedo decir que haya olvidado su esplendor en su ausencia, pero ahora me parecen aún más espléndidos. El siglo XX tiene más brillo que el XIX y menos razón de ser, pero la razón de ser no hace al esplendor. Como pasaba con el siglo XVII con respecto al XVI.

El siglo XX es un período en el cual todo cruje, se destruye y se aísla; un tiempo más magnífico que una época en que todo fuera normal y de secuencia lógica. El siglo XX no es una época razonable en el sentido científico, pero es espléndido. Los fenómenos de la naturaleza son más mavillosos que la naturaleza cotidiana; lo mismo pasa con el siglo XX: es maravilloso.

Es natural que un español haya comprendido que una cosa sin movimiento es más espléndida que una cosa en marcha. A los españoles les gus-

ta subir una cuesta a toda velocidad pero bajarla lentamente; eran los únicos capaces de crear la pintura del siglo XX, y lo han hecho. Picasso lo ha hecho.

La tierra, vista desde un avión, es completamente distinta de la que se ve desde un automóvil. El automóvil es lo último en materia de marcha sobre la tierra; naturalmente, va cada vez más y más ligero, pero los paisajes son los mismos que se ven desde un coche, un carro, un tren y aún a pie. Desde el avión, la tierra tiene otro aspecto. Una vez más, el siglo XX no es igual al XIX, y es muy interesante considerar que Picasso, que no ha visto nunca la tierra desde un avión, haya sentido por instinto que la tierra de este siglo no es la del anterior. Ha creado una cosa que todos pueden ahora ver y constatar.

Cuando yo estaba en América, hice por primera vez continuos viajes en avión y vi entonces, sobre la tierra, las líneas mezcladas de Picasso ir y venir, desenvolverse y destruirse; he visto las soluciones simplificadas de Braque, la línea errante de Masson. Sí, he visto todo eso y he comprendido una vez más que el creador es siempre un contemporáneo.

Antes que todos, conoce lo que otros aún no saben. Está en el siglo XX, en un siglo que ve la tierra como nadie la ha visto aún, que tiene un inigualado esplendor, donde todo se destruye y nada se continúa. El siglo XX tiene una magnificencia que le es absolutamente personal: Picasso es de este siglo, tiene las extrañas cualidades de un mundo tal como jamás se vió, y de las cosas destruídas como jamás lo habían sido antes.

Y Picasso adquiere entonces su esplendor.

Gracias. Sí.

París, enero de 1938.

MATISSE - LOTHE - PICASSO

LOS DIBUJOS DE MATISSE

Por Pierre Courthion

Nada es más evocador de su arte coloreado que los "pensamientos al lápiz" de Matisse. La libertad más desenfrenada caracteriza estas sutiles notaciones, y con la misma sensibilidad el gran maestro del gusto traduce, en su lengua, lo pintoresco de un paisaje o la poesía de un desnudo.

Él parte de Cézanne, abre ojos nuevos sobre la campiña y las cosas; una vez encontrado el esqueleto de sus dibujos, obedece a los caprichos de su fantasía. Un grupo de árboles, algunas casas acurrucadas en el hueco de un valle son rodeadas en seguida de un entrelazado de hojas y de lianas, que son aquí, alrededor del sujeto, la parte de su espíritu inventivo; una escritura cursiva que viene a realzar el motivo como, en la música, las variaciones hacen serpentear sus arabescos alrede-

dor del tema principal. Matisse es sonoro. Es también poeta.

Ved sus desnudos de pie, acostados o languidecientes sobre pesados sillones: ellos son con frecuencia "objetos" incoloros que el pintor nos muestra como contraste, reservando sus hallazgos y finezas para el motivo de alfombras, cortinas o tapicerías de abigarramientos improvisados. Hay mucho color en los dibujos de Matisse.

Es un espíritu libre que ha creado su mundo visual para satisfacción personal ante todo, después para nuestro placer. Dos dimensiones le bastan: ¿para qué el volumen? La mancha, siempre la mancha. Es, pues, un contorno y un recortarse de tonos. ¿La estilización, entonces, corre el grave riesgo de disminuir su obra? No en un Matisse, que anima todo lo que toca, que lo transforma, que le imprime su personalidad particular tan impregnada de distinción y de ligereza.

Algunas pinturas de su mano permiten continuar y agregar el color a su grafismo.

Junta las tonalidades más finas y hace un ramo. Su paleta conoce las flores más raras. Y he aquí que las agrupa, las opone: aquí se abre la anémona, allá se mustia la eglantina. Sus interiores están florecidos de miles de pétalos que recu-

bren hasta las telas y los papeles pintados como un polen frágil. No lo toquéis, habrá bien pronto grietas; las véis ya. ¿Porqué este "efímero" no debe durar, falto de precaución?

Matisse es un ave del paraíso que pasa en un vuelo sobre el cielo gris de la pintura moderna. Ha transportado sobre los bordes del Sena el Oriente sonoro de Eugenio Delacroix. Pocos de nuestros pintores le deben sólo alguna cosa, quizás Raúl Dufy, ese Giraudoux de la pintura.

Pero es grande el pintor de las Odaliscas lánguidas, de las flores marchitas y de los paisajes de perla. Se le podría reprochar, en los últimos años de su pintura y su dibujo, el volverse demasiado hacia el modelo y el hacer entrar su arte imaginativo en las estrecheces de la realidad. Queremos creer que esto no es más que un pasaje.

El ave del paraíso retomará su vuelo.

ANDRÉ LOTHE

Por Pierre Courthion

André Lothe es ciertamente uno de los mejor equilibrados entre los pintores de hoy. No se encuentran en él ni ese falso virtuosismo, ni esos arranques originales que cuentan con el azar de los efectos fáciles. Lhote es un artista que no ha desdeñado el someterse a una disciplina: se ha propuesto un método y lo ha seguido concienzudamente. Nuestro deseo es dibujar, pues, en este pequeño estudio, la curva de una evolución de las más racionales y mostrar que nada es más francés que el arte de este cartesiano.

* * *

Los primeros años de su pintura atestiguan ante todo un cuidado muy loable de la composición. Jacques Rivière había observado muy bien este

principio, al notar en Lothe el deseo de cubrir la tela sin dejar agujeros, la necesidad de "amueblar" un conjunto. Las obras religiosas de esta época testimonian una servidumbre a la naturaleza en la que altera solamente lo estilizado de los gestos y de las caras; esta servidumbre monótona en las figuras prueba, evidentemente, la preocupación del volumen; aquí y allá, encontramos una cabeza donde se lee ya la voluntad de ser simple, y de construir con planos.

Pero André Lothe siente la necesidad del análisis de la forma antes de la deformación o aún de su sola descripción. A partir de este día, el pintor deja lo estilizado por el estilo. Su estética se precisa, por lo cual el sistema aparece como una abstracción sobre las figuras de esa época. La atención del artista está entregada al estudio del volumen espacial y, en consecuencia, a la cantidad de luz, a los valores. ¿El resultado de este segundo período de investigaciones? Un acrecimiento racionalista, la unidad en la composición, un orden estático sobre el cual viene a incidir un dinamismo bastante extravagante. En "Les Marins", una figura en calma se valoriza al lado de una figura en movimiento, y todas las líneas concurren a la misma oposición. El gesto se prolonga, se expresa

libremente en el espacio, sin temor de chocar contra tal muro o tal cielo: "profundidad".

Además, el pintor, que conoce sus clásicos y los ama por sus audacias, que es la única manera de comprenderlos, ha observado, en los griegos arcaicos, la importancia de las sombras y de las luces que nacen paralelamente, se oponen o se conjugan, sin perder nunca nada de su continuidad: "Las columnas de sombras y de luces no acaban nunca en lo accidental, sino siempre en el término de su trayectoria".

* * *

He aquí el "Homenaje a Watteau" (1918), donde se aclara la concepción del pintor. En el primer plano, una figura tratada en volumen se opone a otra figura del segundo plano realizada en superficie. Progresivamente, la sombra, en lugar de detenerse, se continúa sobre los objetos circundantes. Sólo la luz tiene sus límites. A partir de este momento, el trabajo de la razón, en Lhote, va a preceder siempre a la traducción directa de la emoción. La naturaleza vuelve a ser el elemento importante para el artista, que siente la imposibilidad de una pintura puramente abstracta.

La verdadera pintura será siempre, bajo manifestaciones diferentes, una interpretación ordenada de la naturaleza, interpretación sugerida al artista por la emoción que experimenta ante un espectáculo de la vida y exteriorizada por medio de un lenguaje plástico. Si no se admite que esto sea así, la poesía, tomo aquí la palabra en su sentido griego de "creación", está excluída de este arte. El orgullo impulsa al hombre a creer que puede encontrar en sí mismo la causa y el efecto del arte. Así, desprovisto de la humildad, que es una de las razones capitales de su existencia, el arte pierde en sensación lo que gana en precisión.

El cubismo es este arte. Y es por un Andrés Lhote que podemos hacer su proceso. El cubismo es una idea que toma en el cerebro su más o menos de razón, para realizarse por signos inventados, pobres convenciones, porque ellas no corresponden con el mundo concreto de las imágenes del cual no deja nunca la pintura de tener necesidad. A despecho de su ordenamiento matemático, el cubismo corresponde a la anarquía del pensamiento. Buena trama en sí, puede ser aceptado como medio, no como meta. Un Lothe lo ha comprendido bien, al romper el canon invariable, para hacer servir las reglas de la escuela a un fin imitativo. Si la natu-

raleza retoma sus derechos en el arte de Andrés Lhote, no es menos cierto que la acepta sólo como diccionario. El pintor ha encontrado su lenguaje, ha encontrado su escritura; en lo sucesivo se va a servir de las palabras que le dicte la realidad. Tallados en madera, sus personajes volverán a tomar vida, conservando su estructura sólidamente inventada.

"Dos mujeres sobre una cama", una mezcla de bellas redondeces, cortadas por algunas rectas; la densidad, un volumen pleno, sostenido por la media tinta sin claro-oscuro; la expresión, un sentido del drama que existe sin intervención directa de la anécdota, sólo por la luz y la fantasía. "Vinos-Licores" en una puerta de París, con una sirvienta vieja que pasa, negra, sobre la calle grotescamente blanca. Y después esta "Mesa". La obra está compuesta de derecha a izquierda y de alto a bajo. Nada ha sido descuidado. Los diversos materiales agrupados con un deseo de variedad, están pintados según su propio carácter. El mantel, la madera de la mesa y de la silla, un sombrero de paja, los vasos, un pesado cántaro, un género a rayas y ese fondo de paisaje con un trozo de cielo. Detrás de la mesa, a la derecha, delante de la pared, una mujer se da vuelta con un libro en la mano; y este

simple gesto crea en este simple ambiente una atmósfera de drama. Se percibe en el conjunto una riqueza de triángulos, de curvas y de espirales, lo mismo que una hermosa calidad en la luz que baña todos estos valores.

Después están las "Dos amigas", en traje oscuro y rosa, una de pie, la otra sentada; dos formas unidas en conjunto. No se podría poner sobre ninguna de ellas un cartel: "Se alquila figura"; ellas hacen en el cuadro lo que deben hacer. Por la riqueza del color, la belleza de la sustancia y el número de ritmos que se encuentran reunidos, como otras tantas cualidades en esta tela, André Lothe ha realizado una obra maestra. El método sirve. Se afirma. Pero en el porvenir ya a constituir el fondo de este arte.

En la obra de Lhote, la profundidad es obtenida con frecuencia por la forma. Sin embargo, y paralelamente a su decoración italianizante (cubrir la tela con un arabesco de formas), el pintor recurre también a poblar la tela con valores, como lo comprendían los holandeses. Lhote busca más allá el lugar de su mayor profundidad y le subordina el resto. Su cuadro es a veces una bóveda sombría, con una luz que ilumina alguna parte. Esto no es decir que él utilice el claro-oscuro cuyos trucos re-

pugnan a su probidad, sino que yuxtapone la nota clara con la nota oscura en el lugar donde desea obtener una mayor resonancia. Agreguemos su preocupación por los cóncavos y los convexos que gusta oponer. De nuestra generación es el que mejor ha comprendido a Poussin. Ha llamado la atención sobre la fisonomía de cielos como el de "Los funerales de Foción". Ha sacado de allí provechosas lecciones; no ha copiado nunca, hay que hacerle esa justicia.

Se le acusa de frialdad sin saber que hay dos Lothe: el servidor de la razón, el ordenador de equilibrios, y otro que no sospechaba yo antes de visitar su taller: un lírico contenido, el autor que directamente transcribe de la naturaleza esos paisajes de un solo impulso, con gran delicadeza de tonos y una profunda sensibilidad.

He aquí reunidas y puestas en una justa balanza: el análisis y la sensación, la reflexión y la intuición, el cerebro y el corazón. Está descripta la curva de la evolución de André Lhote. El cuadro tiene su arquitectura, el dibujo sus bases, la luz sus propiedades. La pintura es completa. En lo sucesivo se renovará muchas veces, pues es rico; su arte tiene fundamentos firmes. Con sus cualidades:

simplicidad, orden y claridad, está en la pura tradición francesa. Hasta el presente hemos tenido la exposición de los diversos temas que su arte se ha propuesto sucesivamente. Seguirá la síntesis.

Lhote ha creado su abstracción y luego la ha encerrado en un mundo de imágenes concretas. Su pintura hace pensar por medios plásticos.

PICASSO

Por Pierre Courthion

Es enorme, visible en todas partes y, sin embargo, inaccesible. La curva de su evolución es un gran puente lanzado sobre la pintura moderna. Después que los pintores del sol agotaron, merced a su talento, las posibilidades de impresiones directamente traducidas por una ligera capa de color sobre la tela, él ha trazado la vía de la evasión; ha tendido una cuerda a los "prisioneros del aire libre". Seurat le había precedido, es verdad; pero Seurat, para el color, está todavía en la mancha. Él se ocupa primeramente del dibujo y del colorido. El gráfico de sus "Saltimbanquis" se parece al de un Lautrec con tonos muy raros.

De golpe, liberta su procedimiento, encierra sus figuras en un trazo grueso que va tomando un vigor cada vez más acentuado. Época azul, época rosa; pobres mujeres encogidas en sus chales apolilla-

dos con que abrigan a un chiquillo; italianas de perfiles acusados: rebúsqueda de la masa pesante que la línea contornea con su arabesco. Y después, nada más que la abstracción. ¿Para qué un tema, esa servidumbre con respecto a la naturaleza? ¿La pintura arte de imitación? ¡Vamos, pues! ¡Linda mentira!... no más que la música. "El aprendiz de brujo" ¿no es un scherzo antes de ser un poema musical? ¿y no es, por ser un scherzo, una obra construída con claridad?

Entonces, los "Arlequines" tocan el acordeón y un dedo del pie de Olga toca un ojo escondido en un ángulo de la tela; todo es confuso. Las letras agregan su estética en algunas partes: "Le Journal", o una canción, "Ma Jolie", se aburre entre una confusión de pipas, de vasos rotos y de naipes. El tema es, pues, cosa inevitable en pintura. Él no lo cree todavía. Hélo aquí trabajando en la pura abstracción: líneas reunidas que serpentean, se huyen, se quiebran y se cortan. El color mismo tiene su medida: tal blanco toma sobre ese rojo una longitud y un ancho calculados. El arte se torna cerebral, matemático; gana en *valor práctico* lo que pierde en *valor emotivo*. Asistiremos a esta puja: ¿Va Picasso a volverse constructor de automóviles y de aeroplanos? ¿Su pintura se perderá en el camu-

flage? Para creerlo un solo instante es necesario no conocer sus facultades de renovación.

Abandona la abstracción pura como había abandonado el bosquejo fácil de Lautrec. Vuelve al sujeto, su escritura está formada. Sabiendo lo que quiere, crea entonces monstruos gigantescos, esas mujeres pesadas como cariátides, parientes próximas de los Ramsés y de las metopas arcaicas. No ha disminuído nada de su purismo, pero comprende que lo que busca sobrepasaba el dominio del arte realizable. Se desecaba extrayendo de su cerebro las ideas recibidas sin demandar ningún enriquecimiento al mundo de lo concreto. La naturaleza es un diccionario sin el cual no sabría pasarse ningún pintor. Bien dichosos aquellos que abren ese gran libro sabiendo dónde encontrar sus palabras y cómo reunirlas. Picasso fué de estos. Desde entonces creó el mundo plástico más grande de los tiempos modernos. Afrontó lo formidable. Sus "Dos mujeres corriendo ante el mar", son hermanas de la Victoria de Samotracia. Sobre la inmovilidad de las líneas de la costa y del mar, dos cuerpos están en movimiento, dos formas se lanzan una tras la otra, separadas, ya que sus movimientos se ejecutan sin confundirse; unidas, sin embargo por la continuidad de sus gestos y la con-

junción de sus columnas de sombra y de luz. Se nota que tienen pies muy grandes, pero, ¿los cuerpos no son gigantescos? No se les perdona el ser pesadas. Tontería. He aquí por el contrario la liberación del tema. Esas dos mujeres son dos cantidades organizadas por el capricho de un espíritu inventivo, a tal punto, que ellas son tanto esculturales como pictóricas: "plásticas"; hacen algo mejor que seducir la vista impregnándonos de alegría o de tristeza: es un mundo independiente, vuelto a crear por el genio de un artista, una vida en la vida, un "poema" que tiene una existencia propia y que se nos impone, un canto de la fuerza, una creación recorrida por ritmos, una oposición de estática y de dinámica: dos seres organizados corriendo ante el mar en calma.

Pero aun cuando alcance esta grandeza, frecuentemente Picasso desconcierta. Es de nuestro tiempo tan convulsionado y paradojal. Bufón y genial. Tenemos el genio; el payaso es el Picasso que condesciende a componer con pequeños trozos de madera o de tela. Aquí está reducido; se divierte la mayor parte del tiempo. Así restringido, su genio se pierde. Para salvarse del ridículo, toma a Pompeya sus cabezas y sus vasos. A pesar de todo, aun-

que pierde su vigor conserva su ritmo y, en consecuencia, su valor.

Picasso es una farsa enorme, con su boca de mascarón de catedral y su ancha frente bovina sobre la cual pende esa mecha cortada en triángulo. Tratad de leer en sus ojos, esas bolas de billar emboscadas entre pesados párpados: no veréis más que la risa carnavalesca acusada por las arrugas de las mejillas, y la boca alargada que descubre los dientes de un fauno. Ensayad, como revancha, encontrar en esos rasgos lo serio, el genio: encontraréis un "clown" prodigioso y quizás os sorprenderéis de la amplitud de su carcajada, su cantidad y también su calidad.

Es una fuerza de la naturaleza, es Pantagruel. Pero esto basta para nosotros, que no esperamos que el primer carnero se haya arrojado al mar; para nosotros que no somos Panurgos, él es *Pablo Gargallo Picasso.*

INDICE

	Página
Prólogo	9
Capítulo I	21
Capítulo II	45
Capítulo III	63
Capítulo IV	73
Capítulo V	89
Epílogo	97
Los dibujos de Matisse	105
André Lothe	109
Picasso	117

INDICE DE GRABADOS

	Página
Pablo Picasso en 1921	6
El ciego	15
La bola	41
Retrato de Clovis Sajot	51
Retrato del hijo del pintor	61
Juegos familiares	71
Pareja	81
El pintor y su modelo	91

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR EL
14 DE DICIEMBRE DE 1943, EN
LOS TALLERES DE ROETZLER,
BUENOS AIRES